

Présentation

Gilles Girard

Volume 18, numéro 3, hiver 1985

Théâtre québécois : tendances actuelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500716ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500716ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Girard, G. (1985). Présentation. *Études littéraires*, 18(3), 9–14.
<https://doi.org/10.7202/500716ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

PRÉSENTATION

L'exploration théâtrale élargit constamment son champ des possibles et s'inscrit à des degrés divers dans une typologie dont les limites coïncident avec celles mêmes du réel et de l'imaginaire. Selon les modes, l'actualité ou les caprices de l'inspiration, des représentants plus ou moins nombreux illustrent des formes, genres, catégories tous azimuts : théâtre de divertissement ou didactique, d'identification ou distancié, du burlesque au vérisme, de la farce au mélodrame, du théâtre de rue au répertoire, du psychodrame à la comédie musicale, du monologue à la création collective, de l'antithéâtre au *Gesamtkunstwerk*, de l'apollinien au dionysiaque, jusqu'à la théâtralisation du quotidien, de la fête populaire, du spectacle rock, du rituel religieux, du sport, du cirque, de la politique et de l'histoire. Dans ce foisonnement éclectique, des configurations de lignes de force dessinent une épure du masque qu'emprunte maintenant le théâtre d'ici.

Le titre de ce numéro, sans englober dans son extension toutes les tendances actuelles du théâtre québécois, ne retient pas moins une sélection fort représentative de courants catalyseurs, qu'ils soient prédominants ou marginaux, animant

l'« écriture » scénique et dramaturgique. Le découpage temporel retenu focalise l'attention essentiellement sur les cinq dernières années sans interdire des plongées dans un passé servant de prologomènes à cette étude ponctuelle. Cette coupe synchronique, parfois dans une vue globalisante et en opérant des recoupements, parfois par une étude de cas spécifiques exemplaires, entend caractériser des orientations de base et des mouvements parallèles stimulants témoignant d'une activité théâtrale polymorphe : expérimentation théâtrale, voies de la mise en scène, danse-théâtre, mime corporel, improvisation, nouvelle dramaturgie, nouveau théâtre comique, théâtre pour jeunes publics, analyse de la représentation, public. Enfin, deux femmes et un homme de théâtre situent leurs rapports à l'écriture et dégagent quelques paramètres immanents à leur définition du théâtre et de ses fonctions.

Il semblerait vain et artificiel de rechercher une homogénéité — si ce n'est à l'occasion à l'intérieur de champs particuliers ou dans une perspective restreinte — dans un théâtre dont l'éclatement même témoigne de sa vitalité. Plutôt donc que d'approfondir un seul secteur d'activités, objectif auquel répondent d'autres travaux de recherche, ce numéro entend plutôt refléter le costume d'Arlequin, *patchwork* bigarré et de formes irrégulières du théâtre québécois actuel. Questions de mise en scène et de dramaturgie, formes et catégories de discours, éléments d'analyse de la représentation, profil du public, témoignages de dramaturges sur la création et les fonctions du théâtre, des « pièces » principales du puzzle théâtral sont touchées et attestent en commun d'un désir en filigrane ou très explicite de transformation et de renouveau.

L'originalité relative de l'expérimentation théâtrale actuelle se mesure avec plus de justesse si on la situe dans la diachronie de son cheminement historique ; Bernard André s'y emploie tout en procédant à un inventaire des études sur le sujet et en proposant des paramètres permettant de mieux situer les limites ondoyantes des théâtres alternatifs, d'avant-garde, d'essai, d'expérimentation et de laboratoire. Cet essai de conceptualisation s'appuie sur la critique de spectacles récents particulièrement marquants de troupes valorisant en priorité la recherche, qu'elle porte sur le jeu de l'acteur, sur la conscience et l'imaginaire féminins, les aspects sonores ou

visuels d'un spectacle ou les lois de la proxémique en régissant le fonctionnement ou encore, sur un nouveau type de lien à établir avec le public.

Le statut au Québec du « langage dans l'espace et en mouvement » (Artaud), constitue l'objet de l'étude de Gilbert David sur la mise en scène. Après un bref retour en arrière remontant jusqu'aux Compagnons de Saint-Laurent et repérant les principales étapes de l'évolution de l'écriture scénique, sont examinées les caractéristiques cardinales de la mise en scène actuelle, lieu de l'épiphanie du sens de l'œuvre théâtrale. Trois termes-descripteurs chapeautent et synthétisent les traits de ces constellations de représentations « artisanales », « métaphoriques » et « conceptuelles ».

Bien avant l'impérieux « Tombez, tombez murailles, qui séparez les genres ! » de Louis-Sébastien Mercier en 1773¹, s'est ouvert le débat sur l'étanchéité des frontières entre les catégories esthétiques, sur les emprunts mutuels, sur les cas limites, sur le nécessaire décloisonnement de classifications historiques. Les permutations s'opérant entre des catégories tantôt limitrophes, tantôt convergentes ou étroitement imbriquées, retiennent l'attention d'André G. Bourassa : « danse-théâtre, mime corporel, théâtre ». Que, chez les tenants de la « nouvelle danse » et du « jeune théâtre », des danseurs théâtralistent leur art et réapprennent à faire sourdre la parole du silence ou que des chorégraphes définissent le langage corporel de l'acteur, voilà qui secoue avec à-propos les systématiques traditionnelles et participe à ce courant de réactivation de la scène québécoise.

Occupant une part étonnamment importante (quoique mode appelée à s'essouffler) dans l'activité théâtrale québécoise, l'improvisation est d'abord étudiée par Pierre Lavoie comme phénomène social puis définie dans ses assises, ses qualifications et fonctions. Cette activité ludique fragmentée en écho avec un monde valorisant l'éphémère prétend instaurer un type de relation privilégiée avec le spectateur alors que l'acteur, cumulant aussi les rôles d'auteur et de metteur en scène, devenu point nodal exclusif de la représentation, donne libre cours à sa spontanéité et à sa liberté créatrices dans la préhension du moment présent. Transfusion et transposition culturelle déréglementée et instantanée, l'improvisation donne le privilège, non exempt de risques, d'assister à

la naissance et à l'élaboration d'un acte artistique brut, marqué du sceau de l'« imprévu ».

Dans un théâtre axé surtout sur la création, deux jeunes auteurs dramatiques prolifiques, Normand Charette et René-Daniel Dubois, dont les œuvres se renvoient souvent des échos, fournissent (Charette surtout) à Jean-Cléo Godin l'occasion d'examiner des prémices prometteuses et des acquis d'une dramaturgie en quête de renouvellement. Dans cet arsenal modernisé : chassé-croisé et savante dialectique entre le fictif et le réel ; envahissant et narcissique personnage du dramaturge jouant au narrateur-dieu ; personnages imprévisibles nourris à un très riche et polyvalent substrat culturel débordant largement le cadre québécois ; texte qui retrouve ses droits et se donne en spectacle, le signifiant pouvant même dicter le programme narratif du personnage et en téléguider le sens.

Pour sa part, Alonzo Le Blanc repère quelques jalons dans l'œuvre la plus dérangeante et dense de l'imaginaire tumultueux de Jean-Pierre Ronfard : *Vie et mort du Roi Boiteux* : genèse et élaboration, séquence événementielle, démarcation par rapport aux sources et distance parodique. Œuvre dont le caractère exceptionnel sur tous les plans convie à une relecture toujours étonnée et stimulante.

Une forme de théâtre comique connaît depuis quelques années une vogue remarquable auprès du grand public. L'article de Paul Lefebvre analyse le phénomène, décortique la mécanique articulant ces procédés déclenchant le rire et reconstitue la recette de ce type d'efficacité dramaturgique.

Le théâtre destiné à l'enfance et à la jeunesse dont Hélène Beauchamp s'applique à identifier et à caractériser les marques distinctives sur les plans des thèmes, de l'écriture, des structures, de la mise en scène et de la scénographie, s'est patiemment taillé une place plus large dans la famille théâtrale actuelle et son originalité ne peut plus désormais être ignorée ni dans la taxonomie des formes dramatiques, ni par l'histoire du théâtre d'ici.

La représentation dans la multiplicité de ses « langages » et la fugacité de sa durée pose à l'analyste des problèmes complexes de décryptage alors que trop souvent sa seule mémoire défaillante sert de témoin. Le document photographique pourrait en partie combler cette lacune et fournir

des traces du spectacle. Tout en étayant sa démarche sur une seule photographie de *Rail*, Rodrigue Villeneuve élargit le débat jusqu'à la problématique du statut théorique même de ce type de marque spectaculaire et du discours s'y rapportant.

Dans la chaîne de l'acte théâtral, le maillon essentiel le moins étudié demeure le public sur lequel chacun discourt à l'occasion mais le plus souvent en s'enlisant dans le plus grand flou et dans les approximations. S'appuyant sur de nombreuses enquêtes statistiques et dans la perspective d'une lecture sociologique, l'article de Josette Féral inventorie quelques-uns des traits de ce public mouvant : importance quantitative, taux de fréquentation, évolution, nombre de spectacles offerts, types de loisirs culturels, traits caractéristiques sur les plans de la classe sociale, de la profession, du revenu, du niveau d'instruction, du sexe et de l'âge.

Enfin, trois voies venant d'horizons fort divers mais trois voix analogues dans leur quête d'authenticité et la ferveur de leurs remises en question tentent d'identifier quelques balises dans la genèse du processus créatif et questionnent l'acte théâtral.

Marie Laberge débusque ses rapports à l'écriture. La genèse du texte exclut la facilité, l'automatisme, les procédés éprouvés, la tentation de la recette. La seule voie possible : la lutte avec l'ange, avec ses démons plutôt, la remise en question radicale, la spéléologie risquée jusqu'au plus profond de ses cavernes, jusqu'au grincement de l'âme. Toute l'exigence démesurée et sans compromis de l'aventure lucide et émue en soi. Avec des mots qui ont le vertige. L'intégrité est à ce prix.

Jovette Marchessault tisse au plus creux d'elle-même un texte où éros et thanatos se télescopent, où les mots se font l'amour, texte sauvage et indomptable de cris étouffés et libérés, de tendresse éperdue, un chant profond de mer et de sang, d'amour et de songes. Une féminité vibrante en une continue et exigeante remise en question charnelle.

Jean-Pierre Ronfard interroge la spécificité du théâtre, le démarque des tout-puissants courants du cinéma et de la télévision, en ausculte les frontières à géométrie variable, le situe dans l'unicité de l'acte créateur *hic et nunc* tout en élargissant le débat par les concepts clefs de culture et de création. Éliminant tout grégarisme et la fossilisation, il opte

résolument pour l'invention, le relatif, l'impossible, la conscience, le plaisir, l'inédit, la contestation, l'imaginaire, la liberté.

L'activité théâtrale du Québec dans le contexte culturel des cinq dernières années épouse les multiples modalités du discours théâtral diversifiant librement la structuration des matériaux scéniques et textuels, jouant dans tous les registres et traduisant un fourmillement de formes et de contenus dans lequel nous avons isolé quelques s(v)ecteurs déterminants caractérisés par un désir manifeste de renouvellement.

G.G.

Note

¹ *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, chez E. van Harrevelt, p. 105.